érudit
www.erudit.org

Article

« D'un metteur en scène et d'un texte : André Brassard et "Les Paravents" de Jean Genet »

Alain Bernard Marchand

Jeu : revue de théâtre, n° 44, 1987, p. 36-41.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/27459ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:21

d'un metteur en scène et d'un texte

andré brassard et «les paravents» de jean genet

André Brassard. «Il propose, comme une formule magique et pour seul critère, l'esprit inventif que Genet ne cesse lui-même de revendiquer.» Photo: Leclair.

> Tout ce que je viens d'écrire ne s'adresse pas, bien sûr, à un metteur en scène intelligent. Il sait ce qu'il a à faire. Mais les autres?
> Jean Genet, «Comment jouer *le Balcon*»

Le théâtre se limite pour plusieurs à ce qui est vu sur scène, à ce qui est perçu sur le vif, au moment de la représentation. C'est grâce à cette visibilité irréfutable qu'il se réalise pleinement et qu'il acquiert le statut de produit consommable. Or le théâtre est aussi une pratique qui, avant d'être livrée à la scène publique, nécessite une élaboration pré-scénique, dont la représentation ne montre que la pointe la plus achevée. C'est à partir de ce lieu précaire et tâtonnant, où rien n'est fixé, où tout reste à faire, où le théâtre se cherche corps et âme, que je veux parler ici, ne serait-ce que pour rendre au théâtre son essentielle fragilité. Il s'agira de rendre compte du travail d'André Brassard, metteur en scène, aux prises avec un texte monumental: *les Paravents*. Ou encore, et plus globalement, de témoigner de ce moment théâtral par excellence qui marque l'achèvement du texte à la scène.

genet et ses exigences

D'abord une mise en garde, comme un rappel insidieux des exigences du dramaturge. Jean Genet n'a pas toujours fait bon ménage avec les praticiens du théâtre. Il n'a jamais hésité à les fustiger. Dès la «Lettre à Pauvert», d'humeur massacrante, il dénonce la «trivialité» des comédiens et souhaite même les voir remplacés par des marionnettes, pour sauver le théâtre d'une pratique qu'il juge trop approximative. «Leur trivialité, si, rarement, elle s'apaise, écrit-il, apparaissent alors l'inculture et la niaiserie. On ne peut rien attendre d'un métier qui s'exerce avec si peu de gravité ni de recueillement[1].» Témoins également les propos liminaires dans *les Bonnes* et *le Balcon* qu'il intitule péremptoirement «Comment jouer...[2]» et dont le ton sentencieux tient du règlement de compte. Ainsi commence «Comment jouer *le Balcon*», tranchant et lapidaire: «À Londres, au Arts Theatre — je l'ai vu — *le Balcon* était mal joué. Il l'a été aussi à New York, à Berlin et à Paris — on me l'a dit[3].» Seuls Roger Blin et Maria Casarès semblent échapper à la critique virulente de Genet: il loue l'ingéniosité de l'un, faisant de sa mise en scène des *Nègres* un modèle d'audace, et célèbre la «fougue ibérique[4]» de l'autre. Genet hargneux peut donc battre en retraite, passer à l'éloge, voire se faire panégyriste, lorsqu'il reconnaît chez d'autres l'intransigeance qui caractérise son oeuvre et que traduit son directivisme. Genet n'est plus, mais son intransigeance est désormais légendaire. C'est en quelque sorte son legs à la postérité, et c'est sous le signe de cette intransigeance que doit s'inscrire le travail de ceux qui s'approchent de son oeuvre.

1. Jean Genet, «À Pauvert», dans *Obliques*, n°2, été 1972, p. 2.
2. Jean Genet, «Comment jouer *les Bonnes*», dans *les Bonnes*, Décines, L'Arbalète, 1973; «Comment jouer *le Balcon*», dans *le Balcon*, Décines, L'Arbalète, 1966.
3. Jean Genet, «Comment jouer *le Balcon*», p. 5.
4. Jean Genet, «Lettres à Roger Blin», dans *Oeuvres complètes IV*, Paris, Gallimard, 1968, p. 263.

le pouvoir des images

André Brassard le sait bien, lui qui s'est frotté au texte genétien à plusieurs reprises, en a déjà éprouvé la troublante opacité: il y a eu *le Balcon* au T.N.M., quatre mises en scène des *Bonnes*, dont la dernière au Centre national des arts en 1985, enfin *les Paravents* à l'École nationale de théâtre en 1982. Ces multiples retours à l'oeuvre de Genet indiquent d'emblée une certaine inclination, une sorte de prédilection. Auteur-fétiche? Je risque plutôt ceci: Genet représente pour Brassard un idéal qui résiste à toute facilité et qui lui permet d'éprouver sa propre pratique et le théâtre en général. Il arrive d'ailleurs à la première rencontre avec les comédiens et l'équipe de production, le 9 août 1986, la photo de Genet à la main, tremblotante. Il s'agit de la photo dédicacée à Violette Leduc où l'adolescent maudit se résorbe dans un regard pensif et lucide. Les familiers de Genet la connaissent, les autres l'auront peut-être vue depuis que la mort de l'auteur l'a remise en circulation. Ce n'est qu'une image, et elle se trouve ici élevée au rang d'objet totémique. Photo-totem que Brassard interpelle et désigne comme guide, l'image ressuscitant la personne et sa légende. Il nous fera signe, affirme-t-il, si l'on prend la mauvaise voie.

Brassard se dit nerveux, anxieux, à fleur de peau. Je m'attends qu'il nous livre en bloc sa vision de la pièce, le sens qu'il veut lui donner, la perspective de travail qu'il compte adopter, qu'il lève tous les doutes et qu'il nous renvoie dare-dare ruminer la bonne parole. Il n'en est rien. Point de mode d'emploi ni de directives précises. Brassard se garde de tenir le spectacle en bride. Au contraire, il propose, comme une formule magique et pour seul critère, l'esprit inventif que Genet ne cesse lui-même de revendiquer. «Si nous opposons la vie à la scène, écrit le dramaturge, c'est que nous pressentons que la scène est un lieu voisin de la mort, où toutes les libertés sont possibles[5].» Brassard mise donc sur l'invention et exclut toute présupposition: le travail se fera sur le tas. Il avoue que ce texte, plus que tout autre, sera pour lui l'occasion d'interroger le travail de l'acteur, qu'il rebaptise l'émetteur en scène, dans ses rapports avec le metteur en scène. Il parle également d'une réflexion sur l'acte théâtral et, dans un murmure, d'une dernière tentative... On comprend dès lors qu'il ne s'agit pas d'un spectacle ordinaire mais d'une recherche, d'une aventure, d'un coup de coeur, voire même d'une remise en question. Car Brassard n'est pas dupe: on ne monte pas Genet impunément, et c'est dans une perspective ouverte, à mi-chemin entre l'exploration et l'exaltation, qu'il se prépare à aborder *les Paravents* dans leur intégralité.

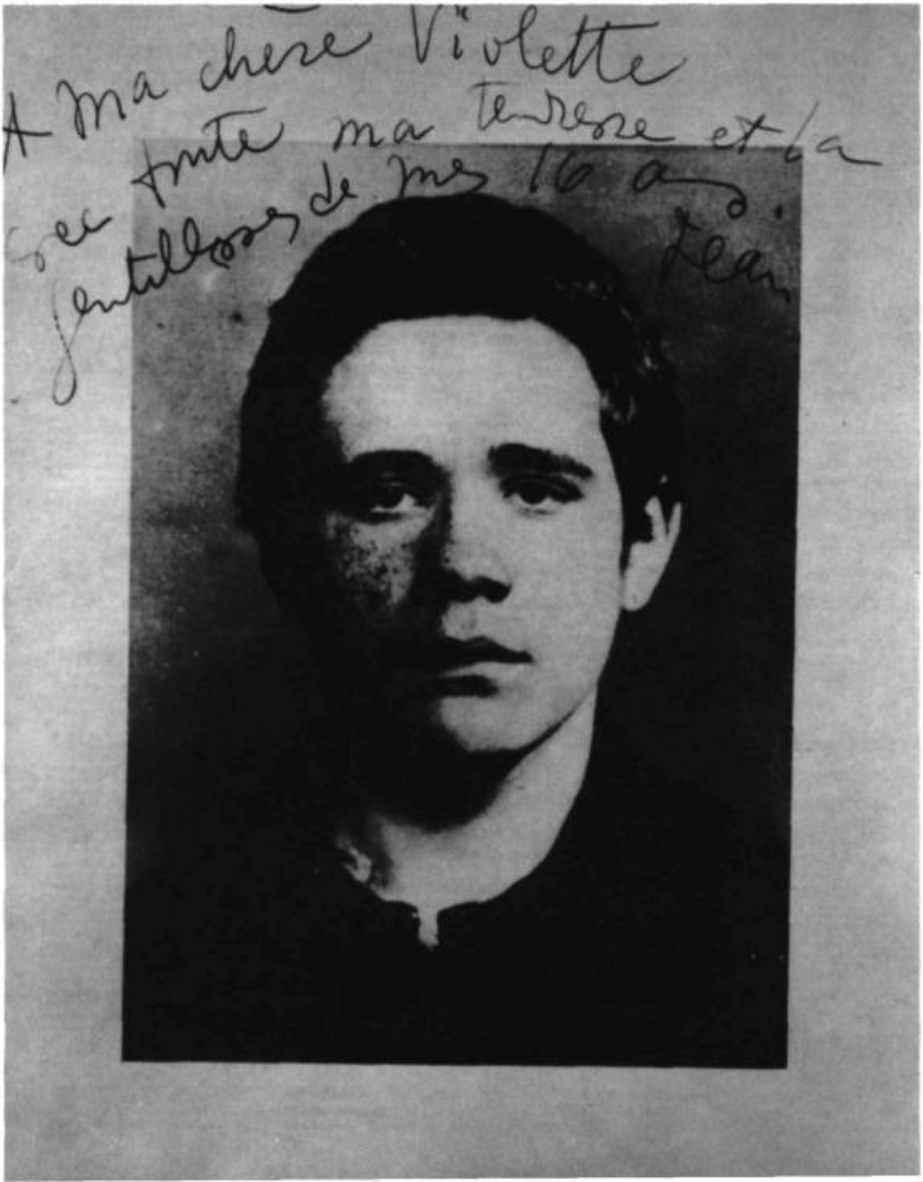
problèmes du découpage textuel

Texte monumental, *les Paravents* constituent le testament dramaturgique de Genet. L'ampleur du projet est indéniable et tient de la gageure. On raconte que Genet aurait écrit la pièce dans un moment de jubilation extrême[6], puis l'aurait remaniée lorsque Roger Blin l'a montée la première fois en France en 1966. Touffue, s'étalant sur quatre paliers du plancher aux cintres, disparate, fourmillante, mettant en scène quelque quatre-vingt-seize personnages, sans compter les figurants, cette pièce représente à elle seule presque la moitié de la production théâtrale de Genet (43,2% si l'on considère la densité des répliques aux Éditions Gallimard). Il est entendu qu'une telle pièce dépasse de beaucoup les limites de la scène traditionnelle qui n'a pas toujours les moyens de s'adonner à la démesure. Le premier problème qui s'impose est donc celui du découpage textuel, de façon à rajuster le texte en fonction des contraintes temporelles et de la main-d'oeuvre qui comprend dix-huit comé-

5. *Ibid.*, p. 222.
6. Lors d'une entrevue accordée à Danièle Delorme et que reproduit *Le Monde* le 21 avril 1986, Genet avoue qu'il a connu la jubilation en écrivant *les Paravents*. «Le reste, ajoute-t-il, m'a beaucoup ennuyé, mais il fallait l'écrire pour sortir de prison.» (n°12823, p. VIII)

diens. Problème épineux qui consiste à opérer des coupures dans le texte, sans pourtant le banaliser, et qui implique déjà une idée sommaire de la mise en scène, à tout le moins un certain parti pris. Que faut-il retenir et que peut-on retrancher de la masse textuelle? Telle est, en d'autre termes, la question qui intéresse le metteur en scène à ce premier niveau d'élaboration où le texte est envisagé comme un matériau à spatialiser. Il ne s'agira pas de donner le détail des coupures, encore approximatives à ce point-ci du travail, mais de proposer un aperçu du remodelage du texte, et des critères qui le justifient.

La pièce de Genet s'articule en gros autour de trois axes narratifs: l'histoire de la famille des Orties composée de la trinité abjecte (la Mère, Saïd, Leïla), l'histoire du bordel dont Warda incarne la rutilance sacramentelle et l'histoire de la capitulation des colonisateurs, toutes les trois imbriquées dans un jeu de contrepoints et d'échos qui s'étend sur seize tableaux. On remarque d'une part que le metteur en scène a affaire à une dramaturgie échevelée où



chaque tableau, aux dires de Genet[7], se suffit à lui-même, au lieu d'être pris dans un ensemble insécable. D'autre part, et c'est peut-être la difficulté majeure de la pièce lors de son avènement à la scène, les cinq derniers tableaux sont polyphoniques, en ce sens que la narration se brise, s'interrompant tout à coup pour reprendre plus loin, et se fragmente en plusieurs lieux scéniques. Particularités dont Brassard a dû tenir compte avant que de trancher dans le vif de la pièce. Je passerai sous silence les quelques répliques jetées aux oubliettes par économie et je ne retiendrai ici que les trois grandes catégories de coupures opérées par Brassard.

condensation du texte

Réduire un texte aussi volumineux à un spectacle de trois heures exige fatalement un travail de condensation. Brassard a en effet écourté certains tableaux, en l'occurrence le septième, que Blin avait complètement éliminé, et le seizième, pour ne maintenir que les éléments clés: la rencontre du cadi et de Saïd d'une part, l'arrivée de Saïd au village de l'autre. Il s'est agi dans les deux cas de réduire des tableaux dont la prolixité atténue l'intensité dramatique de l'ensemble, particulièrement au seizième tableau où il importe de mettre en valeur le retour du héros.

• déplacements scéniques

Certaines scènes ont été déplacées pour des raisons de rythme et de tonalité. Par exemple, la scène des médailles passe du douzième au onzième tableau, de façon qu'elle soit jouée en même temps que la mort de Blankensee. Brassard tient à présenter simultanément ces deux scènes burlesques qui contrastent avec le dialogue poignant entre Saïd et Leïla emprisonnés. Ce déplacement s'explique également par le fait que Brassard ne veut pas amoindrir l'intensité dramatique du douzième tableau où a lieu la révolte des Arabes. De même, l'arrivée de la Mère chez les morts et la disparition de Leïla passent du quatorzième au quinzième tableau, qui met en scène la mort de Warda, comme s'il s'agissait de donner à ce tableau une plus grande tonalité mortuaire.

• suppression de personnages

Brassard supprime sans hésitation aucune le personnage du Sergent qu'il considère trop près de certains phantasmes de l'auteur. Suppression qui entraîne des coupures évidentes. Ainsi, le discours du Lieutenant se trouve réduit à la longue tirade sur la beauté des guerriers que Brassard dissémine dans le onzième tableau. On pourrait avoir l'impression que Brassard entend démilitariser le spectacle, mais c'est surtout l'homosexualité fantasmatique qui sous-tend les rapports entre le Sergent, le Lieutenant et le Général qu'il essaie d'éviter.

le passage à la scène...

Deux images, dont Brassard nous fait part dès la première rencontre, imposent l'aspect visuel du spectacle. Premièrement, il compte réutiliser le dispositif scénique mis au point par Martin Ferland à l'École nationale de théâtre. Le décorateur n'opte pas pour les paravents mobiles dont Genet décrit les entrées et les sorties, mais leur substitue une structure rectangulaire à trois niveaux qui comprennent chacun une série de dix panneaux tournants et qui remplissent l'ouverture de la scène. Délimitation spatiale qui favorise les apparitions

7. Jean Genet, «Lettres à Roger Blin», p. 235. «Chacune des scènes de chacun des tableaux doit être mise au point et jouée avec la rigueur d'une petite pièce, qui serait une totalité. Sans bavure. Et sans que rien laisse penser qu'une autre scène, ou qu'un autre tableau doivent suivre ceux qu'on vient de jouer.»

simultanées et qui fixe trois aires de jeu, face aux panneaux, privilégiant ainsi les mouvements horizontaux des comédiens qui devront évoluer sur ces trois niveaux à la manière de hiéroglyphes. Deuxièmement, Brassard refuse le perfectionnisme souvent gourmé des costumes d'atelier et souhaite qu'ils soient confectionnés de bric et de broc. Il a fait appel à Louise Jobin, avec qui il a déjà travaillé au début de sa carrière, et lui a demandé de recycler de vieux costumes de théâtre, des bouts d'étoffes diverses et des objets de tout acabit. C'est dans cette redistribution d'objets hétéroclites que doit apparaître le ludisme de l'ensemble. Nulle intention ici de faire référence par le spectacle à une réalité précise, en l'occurrence la guerre d'Algérie, ou de donner dans le vérisme en occultant le mensonge du théâtre sur les lieux mêmes de son activité.

... et au jeu

Brassard n'arrive pas en répétition, comme je l'ai dit, avec «son» idée sur le texte. Je crois au contraire qu'il veut en perdre la mémoire pour le retrouver au fur et à mesure que les comédiens le tirent de son inertie textuelle. Aucune outrecuidance ici qui consisterait à ramener les comédiens à un jeu réglé d'avance, mais plutôt une invitation à la collaboration. Chacun, dit-il, a la responsabilité de son personnage. Donc, s'il cherche à communiquer aux comédiens ce qu'il convient d'appeler la ferveur théâtrale, en bon lecteur de Genet, il les incite aussi à s'essayer au texte, à en faire le tour, à en cerner le potentiel d'énonciation, comme si le spectacle se réglait sur ce travail capital des comédiens.

Du théâtre, défini étymologiquement comme le lieu d'où l'on voit, j'ai voulu dire le non-vu à partir du travail de Brassard sur le texte des *Paravents*. C'est-à-dire, par une sorte de régression par rapport à la performance publique, me situer au moment où la virtualité textuelle se cherche à tâtons une existence scénique. Car, pour éphémère qu'il soit, le spectacle doit mûrir à l'ombre avant que de connaître les feux de la scène. Et, comme Genet le rappelle à Roger Blin à propos des *Paravents*, «[t]ous, vous, moi, les acteurs, nous devons macérer longtemps dans la ténèbre, il nous faut travailler jusqu'à l'épuisement afin qu'un seul soir, nous arrivions au bord de l'acte définitif[8].»

alain bernard marchand

8. *Ibid.*, p. 258.